مجلة جامعة دمشق للدراسات التاريخية
مجلد 148- عدد 3 (2024): 235-273

Damascus University Journal of Historical Studies Sciences
Vol 148 -No. 3 (2024): 235-273

الدلالات المقدسة للجسد البشري، وحركاته التعبدية في بلاد الرافدين في ضوء المشاهد الفنية (من نهاية الألف الرابع إلى منتصف الألف الأول ق.م)

حسان عبد القادر عبد الحق
آثار الوطن العربي القديم (آثار شرقية)- قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة دمشق.

الملخص

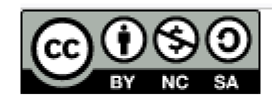
يعالج هذا البحث الدلالات المقدسة للجسد البشري في حضارة بلاد الرافدين من نهاية الألف الرابع حتى منتصف الأول ق.م. وتظهر هذه الدلالات في المشاهد الفنية، التي تتعلق بالطقوس الدينية. وتتوزع الدلالات المقدسة على مختلف أعضاء الجسد البشري، مثل الرأس، واليدين، والرجلين، والأعضاء التناسلية. إن تحديد هذه الدلالات يساعد في فهم العلاقة بين الجسد البشري والفكر الديني الرافدي.

ويعتمد البحث على المنهج الوصفي، والمنهج التحليلي، والمنهج المقارن بهدف المصدر الرئيس للبحث، فهي تحتوي على تمثيلات لنساء ورجال وآلهة، كانوا يقومون بحركات مختلفة، ولهذه الحركات دلالات مقدسة، وتعد المحور الأساسي في البحث.

الكلمات المفتاحية

دلالات مقدسة، جسد بشري، رأس، يد، رجل، أعضاء تناسلية، فكر ديني، بلاد الرافدين.

تاريخ الإيداع:17 /2023/10
تاريخ القبول: 2024/01/24



حقوق النشر: جامعة دمشق- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

ISSN:2789-7478(online)
https://journal.damascusuniversity.edu.sy/index.php/hisj/index

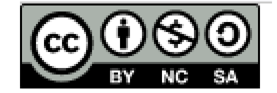
The sacred connotations of the human body and its devotional movements in Mesopotamia in light of artistic scenes

(from the end of the fourth millennium to the middle of the first millennium BC)

Hassan Abdulkader Abdulhak

Antiquities of the ancient Arab homeland (Oriental antiquities) - Department of History - Faculty of Arts - Damascus University.

Received:17 /10/2023
Accepted: 24/01/2024



Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a
CC BY- NC-SA

Abstract
This research addresses the sacred connotations of the human body in Mesopotamian civilization from the end of the fourth millennium until the middle of the first millennium BC. These connotations appear in artistic scenes related to religious rituals. Sacred connotations are distributed among the various parts of the human body, such as the head, hands, feet, and genitals. Identifying these connotations helps in understanding the relationship between the human body and Mesopotamian religious thought.

The research relies on the descriptive approach, the analytical approach, and the comparative approach with the aim of answering all the questions raised by the problem. Artistic scenes

are the main source of research, as they contain representations of women, men, and gods, who were performing various movements, and these movements have sacred connotations, and are the main focus of the research..

keywords: Holly Connotations, Human Body, Head, Hand, Man, Genitals, Religious Thought, Mesopotamia.

المقدمة

قدمت حضارة بلاد الرافدين كثيراً من الأعمال الفنية، وعلى الرغم مما تحمله هذه الأعمال من قيمة فنية وجمالية، تدل على مهارة الفنانين الرافديين، كانت لها أهداف أخرى، ومن أهمها خدمة الفكر الديني الرافدي بإظهار الآلهة الرافدية، والمتعبدين الذين كانوا يقدسونها، والحركات التي كانوا يمارسونها تقرباً منها. ويبدو لنا أن انعكاسات الفكر الديني على الفن لم تكن مصادفةً، بل هي عمل مدروس، وكان الهدف منه تخليد الآلهة الرافدية، والتعريف بها، وبالطقوس التي كانت تُمارس لأجلها. ويُعد الفكر الديني الرافدي فكراً خصباً، ومما يؤكد ذلك كثرة الرموز الفنية التي كرسها لعرض أفكاره. والجدير ذكره أنه يتسم بالاستمرارية، والدليل على ذلك محافظته على كثير من الدلالات، التي ظهرت في عصر، واستمرت في عصور لاحقة. وفي الوقت نفسه، هو فكر متجدد، فمن خلال معاينة بعض القطع الفنية يتبين أن هناك تمثيلات تحمل دلالات، تعود إلى أحد العصور المتأخرة فقط. وقبل البدء بمعالجة عناوين بحثنا يجب التمييز بين العضو البشري، الذي يحمل دلالة مقدسة معينة، وبين العضو البشري الذي يتحد مع رموز أخرى للإفصاح عن دلالة أو دلالات مقدسة أخرى. وسيتبين لنا كل ذلك من خلال دراستنا لهذه الدلالات. ونود أن ننبه على أن الآلهة مُثلت في كثير من الأحيان على هيئة البشر، لذلك سنتطرق لها لأن أجسادها تحمل دلالات مقدسة.

الدراسات السابقة

فكرة هذا الموضوع جديدة، ومن خلال اطلاعنا المستمر على الدراسات المتعلقة ببلاد الرافدين لم نجد بحثاً يتناول هذا العنوان، ولم يقع بين أيدينا إلا بحث واحد بعنوان دلالات اليد في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية (المصري، إياد، مصطفى، ميرنا، 2011). هذا العنوان يتقاطع جزئياً مع بحثنا (دلالات اليد)، وعلى الرغم من تقاطعه هناك اختلاف كبير بين الاثنين، فهذا البحث لم يضبطه محرره بفترة تاريخية في العنوان، ولم يتحدث عن هوية الساميين، وذكر دلالات تعود إلى فترات مختلفة وحضارات مختلفة ظهرت في مناطق عديدة من الشرق الأدنى القديم مثل بلاد الرافدين واليمن ومصر وسورية. في حين أن بحثنا اختص ببلاد الرافدين، وضبط دلالات اليد بعناوين واضحة، وأتى على ذكر دلالات لم يذكرها البحث السابق، واعتمد في تحديده لهذه الدلالات على أشكال لم ترد في البحث السابق. وباستثناء هذا البحث، معظم الدراسات التي زودتنا بالمعلومات هي دراسات عامة، تتناول بشكل سطحي وخجول بعض أفكار البحث. ومعظم هذه المراجع أثرية، حررها أصحابها لتوثيق المكتشفات الأثرية في مواقع شتى، أو للبحث في سمات المشاهد الفنية على اختلاف الفنون التي تعالجها، ويمكن الاعتماد عليها في التعرف على جزئيات المشهد الفني، ولا سيما الأشكال البشرية، التي تُعد محور البحث، وهذا الاطلاع لن يفيد الباحث بشيء ما لم يفسر كثيراً من الأشياء تفسيراً علمياً، يستند فيه إلى المعطيات التي يحصل عليها من الوثائق الفية، وعلى ضوء هذا التفسير يتم الوصول إلى النتائج.

ومن المراجع الهامة، التي زودتنا بالمعلومات كتاب أندرية بارو المترجم إلى العربية: سومر فنونها وحضارتها، 1977، وكتاب أنطوان مورتكات المترجم إلى اللغة العربية: الفن في العراق القديم، 1975. يتناول هذان المرجعان آثار بلاد الرافدين، الأول يتناولها من 5000 ق.م إلى أواخر الألف الثاني ق.م، والثاني يعالجها في المدة الممتدة من منتصف الألف الرابع إلى منتصف الأول ق.م. ويعرض هذان المرجعان مئات القطع الأثرية، وتم اختيار بعض النماذج، التي تناسب بحثنا. وهناك العديد من تقارير التنقيب التي تهم البحث، وتحديداً التقارير العائدة إلى مدينة

ماري، والتي نشرها أندريه بارو في الأعوام التالية: 1935، و 1936، و1953، و1954، و1965، وتحتوي هذه التقارير على تماثيل جسدت الدلالات المقدسة. وثمة بحث نشره بوتيرلان يحمل العنوان الآتي:
2016 “les statuettes d’orants suméro-akkadiens : ou comment vivent et meurent les statuettes au pays de Sumer et d’Akkad”.

ويتناول تماثيل المتعبدين السومريين، والأكاديين، وهو أقرب إلى بحثنا من الأبحاث الأخرى، لأن بحثنا يعتمد على التماثيل أكثر من القطع الفنية الأخرى، وتحمل تماثيل المتعبدين دلالات مقدسة.

وعلى الرغم من أهمية هذه المراجع لا ترتبط ببحثنا ارتباطاً مباشراً من حيث أسلوب المعالجة، فكما ذكرنا من قبل هي مراجع أثرية، زاخرة بالوثائق الفنية، لكن هذه الوثائق تحتاج إلى دراسة وتحليل، ليتسنى لنا تحديد دلالاتها المقدسة.

إشكالية البحث

وكما ذكرنا سابقاً، لا تتوفر دراسة تفصيلية تقدم لنا معلومات حول القضية التي سيعالجها البحث، وهذه القضية تتمحور حول العلاقة بين الجسد البشري، والفكر الديني في بلاد الرافدين، ويسعى البحث إلى فهم هذه العلاقة، والكشف عن خفاياها، وأسرارها، وللتمكن من تحقيق ذلك يطرح البحث عدة تساؤلات، وسيحاول الإجابة عليها في العناوين، التي سيعالجها:

1–ما الدلالة الدينية للرأس البشري؟

2–ما الدلالة الدينة لليد، وهل لها دلالة واحدة أم عدة دلالات، وما الحركات التي عرضها المشهد الفني لتمثيل هذه الدلالة أو الدلالات؟

3–ما الدلالات الدينية للرجل البشرية، وما الأساليب التي اتبعها الفنان الرافدي في تمثيلها في المشهد الفني؟ وما دلالة الحركات التي كانت تقوم بها؟

4–ما حقيقة عري الجسد البشري، وإظهار أماكن الانتاج والخصوبة في المشاهد الفنية؟ هل كانت لهذا المشهد رمزية معينة؟

5–هل حمل العضو البشري دلالة مقدسة بمفرده، أم أنه اتحد مع رموز أخرى، لا علاقة لها بالجسد البشري، ليفصح عن هذه الدلالة؟

أهداف البحث

يهدف البحث إلى تحديد الدلالات المقدسة للجسد البشري من خلال التطرق إلى الأعضاء، التي كانت تحمل هذه الدلالات، فلكل عضو دلالة أو دلالات. وتساعد هذه المعالجة في فهم العلاقة بين الناحية الرمزية المرتبطة بهذا العضو أو ذاك، وبين الفكر الديني الرافدي، الذي وظف الجسد البشري رمزياً للإفصاح عن أفكاره، وبثها بين الناس.

منهج البحث

سيتبع البحث المنهج الوصفي عند عرض نماذج من القطع الفنية التي تحمل الدلالات المقدسة، فمن خلال وصفها الموسع أو المختصر يتمكن الباحث من فهم الدلالات التي يضمها المشهد الفني، وبعد استيعابها من خلال الوصف سيتم الانتقال إلى المنهج التحليلي، الذي سنستخدمه في تحليل المعطيات التي زودنا بها المنهج الوصفي بغية تحديد الدلالات المقدسة، وفي النهاية سننتقل إلى المنهج المقارن لمعرفة ما إذا كانت الدلالة الواحدة جُسدت فنياً بأسلوب واحد أو بأكثر من أسلوب، وتحديد التشابهات والاختلافات بين الأساليب المتبعة.

حدود البحث

تنحصر حدود البحث الجغرافية في منطقة بلاد الرافدين، أما الحدود التاريخية فتبدأ من نهاية الألف الرابع، وتستمر حتى منتصف الألف الأول تقريبا. ومن أسباب اختيارنا لهذه الفترة الطويلة العودة إلى وثائق فنية تعود إلى فترات مختلفة، وبدون هذه الوثائق لا يمكن أن تكتمل فكرة البحث. وبالنسبة لحدوده الموضوعية، تتمثل بالدلالات الدينية للجسد البشري خلال الفترة التاريخية التي حددها البحث.

أولاً– الرأس

لقد وظف الفكر الرافدي الرأس البشري للإفصاح عن بعض المسائل الدينية المقدسة، التي ترجم الفنان الرافدي بعضها إلى رموز في المشاهد الفنية. وتظهر هذه الرموز جلية في أعلى الرأس، والوجه بكافة تفاصيله. وسنحاول في هذا المبحث شرحها شرحاً تفصيلياً، لنتمكن من فهمها جيداً.

ومن خلال تفحص كثير من المشاهد الفنية، أو القطع المنحوتة، العائدة إلى حقب مختلفة من التاريخ الرافدي لاحظنا أن تاجاً مكوناً من صف أو من عدة صفوف من القرون، كان يتوج رؤوس معظم الآلهة، وترمز القرون إلى الألوهية (الجادر، 1985، 330)، وهي من أهم العلامات، التي أبرزت الألوهية، ودلت عليها، ولاسيما في المشاهد الفنية. ولم تكن القرون حكراً على الآلهة، فقد تطاول كثير من الملوك عليها بتأليه أنفسهم، وبحسب أحد الآراء يُعد نارام سين الأكادي أول ملك مؤله، واستدل الباحثون على ألوهيته من خلال مسلته التي تُخلد انتصاره على القبائل اللولوبية الجبلية، التي أظهرته معتمراً خوذة يبرز منها قرنا الألوهية (رو، العراق القديم، 215) (**الشكل 1**).

وورث بعض ملوك بلاد الرافدين – الذين ظهروا في فترات لاحقة – هذا التقليد، وأثبت المختصون هذه المسألة من خلال النصوص، التي أتت على ذكر اسم الملك مرفقاً بعلامة الألوهية (الشاكر، 2013، 8). وباستثناء الشاكاناكو بوزور عشتار ملك ماري (2032 ق.م)، لم تقدم لنا التمثيلات الفنية الرافدية العائدة إلى الفترات اللاحقة للعصر الأكادي، مشاهداً تصور لنا الملك المؤله، تساعدنا في تقديم معلومات أكثر عن توظيف الرأس البشري في إبراز قضية الألوهية. وبتفحصنا لرأس بوزور عشتار (Orthmann W., 1975, 292) (**الشكل 2**) وجدنا أن قرني الألوهية، اللذين برزا من رأسه، صيغا بأسلوب مختلف عن الأسلوب المتبع في تمثيل قرني نارام سين، فعلى خلاف نارام سين الذي كان يضع خوذة حربية على رأسه، مُثل بوزور عشتار واضعاً على رأسه قبعة دائرية شبيهة بالعمامة، وبرز قرنا الألوهية من الجهة الخلفية للرأس، وامتدا أفقياً نحو الجبهة، وكانا ملتصقين بالقبعة، في حين كان قرنا نارام سين لا يلتصقان التصاقاً كاملاً بالخوذة، بل ثبتا بها، وامتدا عمودياً نحو الأعلى. وكما نلاحظ، تعدد أساليب تمثيل القرون فنياً، غير أن الدلالة واحدة، فهي ترمز إلى الألوهية.

ومن خلال قراءتنا البسيطة لهذه القطع الفنية نستنتج أن الرافديين استخدموا القسم العلوي من الرأس البشري (المنطقة التي تعلو الجبهة)، سواء رأس إله ظهر على هيئة بشر، أو رأس إنسان بهيئة إنسان (نارام سين وبوزور عشتار)، لإظهار أهم قضية مقدسة لديهم، ألا وهي الألوهية، وكان السبيل إلى ذلك التاج المقرن، أو الخوذة ذات القرنين، أو القبعة الدائرية التي التصق به قرنان.

وكان الرأس يحمل رمزاً مقدساً آخر غير التاج الإلهي، وكان حكراً على البشر هذه المرة دون الآلهة، غير أنه كان متأثراً بعالم الآلهة، واستمد قدسيته منه. إنه تاج الملوك الذي كان يختلف اختلافاً تاماً – من حيث الشكل – عن تاج الآلهة، وكان الملوك يضعونه على رؤوسهم كرمزٍ من رموز الملكية. وفضلاً عن ذلك اتسم بالقداسة، ويتبين لنا ذلك

من نص يمجد الإله آن، والذي جاء فيه: يا رب التاج المجيد (سليم، 2011، 331). وثمة نص آخر ورد في أسطورة إنانا وإنكي وصفه بالتاج المقدس (الشاكر، 2013، 3).

وثمة رأي يقول إن القبعة التي كان بعض الملوك يضعوها على رؤوسهم، قد يكون لها دلالات دينية، أو جمالية، فهي ترمز إلى التقوى، أو إلى الجمال، ومن الأمثلة عليها القبعة الدائرية، ذات الحافة العريضة، التي كانت تعلو رأس حمورابي (1792 – 1750 ق.م) في مسلة الشريعة (**الشكل 3**)، والتي تُعد امتداداً لنموذج القبعة التي كان يعتمرها جوديا (2143 – 2124 ق.م) في تماثيله الشهيرة (Démare-Lafont S, 2011, 157.) (**الشكل 4**). ونرجح أن تكون بالفعل للقبعة رمزية دينية، لأنها على غرار التاج كانت تمثل غطاءً للرأس، وتعطي لصاحبها هيبة، كتلك التي تظهر على الملك، الذي يضع على رأسه التاج المقدس. ولدينا قطع فنية، تحمل سمات فنية مختلفة عن حمورابي في نصب الشريعة، وعن جوديا في تماثيله المشهورة، تؤكد الدلالة المقدسة للقبعة، مثل التمثالين الصغيرين المكتشفين في أوروك، والعائدين إلى عصر جمدة نصر (3100 – 2900 ق.م). ويجسد هذان التمثالان رجلين عاريين، وعلى رأس كليهما قبعة دائرية شبيهة إلى حد ما بقبعة حمورابي وجوديا، وبصرف النظر عن مسألة العري، التي سنحاول تفسيرها لاحقاً (**الشكل 5**)، نتساءل لماذا أظهر الفنان هذين التمثالين عاريين، واحتفظ بالقبعة أو العمامة التي تعلو رأسيهما؟ من المؤكد أن القبعة كانت لها دلالة مقدسة أراد الفنان أن يظهرها، فلو كان المقصود منها إبراز الجمال كان الأولى به تجسيد التماثيل بلباس يضفي عليهما طابعاً جمالياً. ويبدو لنا أنه أراد أن يجمع بين الرمزية المقدسة للقبعة، وبين الرمزية المقدسة للجسد البشري العاري (انظر لاحقاً).

ولدينا دليل آخر من مدينة ماري، يؤرخ بعصر المدينة الثانية (2500 – 2250 ق.م)، ويتمثل بمجموعة من التماثيل لكاهنات في وضعية الوقوف والجلوس، يضعن على رؤوسهن قبعات طويلة (البولوس) (Couturaud B., 2013, fig.28-b, Parrot A. 1936, fig.4, Margueron J.C., 2004, fig.266.) (**الشكل 6**). وكُشف أيضاً عن رؤوس نسائية منفصلة عن تماثيلها، تختلف عن المجموعة السابقة بأنها أظهرت النساء حاسرات الرأس، وصففن شعرهن بطرق مختلفة (Parrot A. 1935, pl. XXV-1,3-4 , Parrot A. 1954, pl.XVI-3.)، ومن خلال دراستنا لهاتين المجموعتين تبين أن المجموعة الثانية هي مجموعة متعبدات لم توكل إليهن أي وظيفة دينية، في حين أوكل إلى نساء المجموعة الأولى وظيفة الكهانة (عبد الحق، 2022، 402)، وبما أن الكاهنات كن يضعن القبعات الطويلة على رؤوسهن نرجح أن تكون القبعات جزءاً من زي الكاهنات، ويقود ذلك للاعتقاد أن القبعة حقاً كانت رمزاً مقدساً، ولاسيما أنها انحصرت في زي الكاهنات، ولم تُستخدم من قبل النساء الأخريات.

ويحمل وجه الإله، ووجه المتعبد دلالات مقدسة، واتبع الفنان الرافدي أسلوباً يمتاز بالدقة والمهارة لحظة صياغة الوجه لإظهار هذه الدلالات. ولكي نتمكن من فهمها علينا قراءة تفاصيل الوجه قراءة دقيقة. وسنبدأ بعيون الآلهة والمتعبدين. ومن خلال الاطلاع على كثير من القطع الفنية لحظنا أن الفنان الرافدي مَثّل عيون البشر كما هي في الواقع، ومَثّل عيون الآلهة على نحو مشابه لعيون البشر، لكن لدينا بعض الاستثناءات، التي تشذ عن هذه القاعدة. ومن هذه الاستثناءات عيون الإلهة، التي مُثلت على مسلة ماري العائدة إلى عصر المدينة الأولى. وتبلغ أبعاد هذه المسلة 35 17,5x سم، وتقدر سماكتها ب 3 سم (Margueron J.-C., 2007, 123) (**الشكل 7**). وتصور إحدى ربات الخصوبة تصويراً غير واقعياً، وما يهم بحثنا العينين فقط، اللتين اتصفتا بحجمهما الكبير، واتخذتا شكلاً دائرياً، وتتكون كلتاهما من سبعة دوائر ذات مركز واحد (عبد الحق، 2022، 85 – 86). ونتساءل عن سبب تمثيل العينين

بهذا الأسلوب؟ يبدو لنا أن الفنان الرافدي كان يريد أن يلفت النظر إليهما من خلال شكلهما الدائري الغير الواقعي، والشكل الدائري يجعلهما يتميزان عن عيون الآخرين، وبالغ في حجمهما، لإظهار رمزيتهما الكبيرة، وأنهما خارقتين للطبيعة. ومن وجهة نظرنا، ترمز هاتان العينان، إلى نظرة الإلهة البعيدة، والعميقة، وتيقظها، وتبصرها في الأمور، وحكمتها. ومن المنطقي أن تتوفر هذه الصفات بهذه الإلهة، فهي إحدى ربات الخصوبة، ويقع على عاتقها حماية الطبيعة، ورعايتها، ورعاية قضية التكاثر عند الحيوان، والإنسان.

ولدينا تمثالان بشريان، عُثر عليهما في المعبد المربع في تل أسمر، ويمثلان رجل (الشكل 8) وامرأة (**الشكل 9**) (Frankfort H., 1939, pl.1 - 4)، وصاغ الفنان عيناهما من حيث الشكل (الشكل الدائري) والحجم (الحجم الكبير) على غرار عيني الإلهة السابقة. ويعود التمثالان إلى فترة عصر السلالات الباكرة الثاني (2750 – 2650)، وهي الفترة التي تؤرخ بها مسلة ماري. اختلف الباحثون حول هوية صاحبي التمثالين، إذْ يرى فرانكفورت أن تمثال الرجل يمثل آبو، إله الخصوبة، سيد عالم النبات، ومما جعله يميل إلى هذا الاعتقاد العثور على نقش على قاعدة التمثال، يمثل بعض رموز الخصوبة، مثل النبات، والماعز، وأما تمثال المرأة فيمثل إحدى إلهات الأمومة بحسب هذا العالم (Frankfort H., 1939, 22,). في حين يرجح مورتكات أن يكون التمثالان لكاهن وكاهنة أو لأمير وأميرة، كانا يمارسان طقس الزواج المقدس (مورتكات، 1975، 105). ويقدم بارو رأياً مشابهاً لرأي مورتكات، إذْ يعتقد أن التمثالين يمثلان ملك وملكة من تل أسمر (بارو، 1977، 156). ويُعد رأي مورتكات وبارو أصح من رأي فرانكفورت، لأن التمثالين لا يحملان علامة الألوهية، المتمثلة بالقرون التي تتوج الرأس. والجدير ذكره أنهما يتميزان – عن باقي التماثيل المكتشفة في المعبد نفسه – بالحجم الكبير، وبالعيون الدائرية الكبيرة، وتعد هذه السمات من الحجج، التي تدعم رأيهما، ولا سيما أن الفنان الرافدي حين يصيغ المشهد الفني كان يعطي الحجم الأكبر للشخصيات الأكثر أهمية، كالملوك مثلاً. ولو صح هذا الرأي السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا صاغ النحات الرافدي العينين بنفس الأسلوب المتبع في تنفيذ عيني آلهة الخصوبة المنقوشة على مسلة ماري؟ بحسب التقاليد الرافدية، كان بعض الملوك يقومون ببعض المهام الموكلة إلى الآلهة، كجلب الخصوبة والوفرة إلى الناس (انظر لاحقاً)، وهذا يعني أنه ثمة تشابه على نطاق ضيق بين الآلهة والملوك، وقد تكون العينان الدائريتان الواسعتان تمثلان أحد أوجه هذا التشابه، ويبدو أنهما تحملان الدلالة نفسها التي تحملها عينا إلهة ماري (الحكمة، والتيقظ، وبعد النظر...إلخ). وفي حال كان التمثالان يمثلان كاهن وكاهنة ينطبق عليهما التفسير نفسه، لأن الكهنة كانت لهما مكانة مرموقة في المجتمع شبيهة بمكانة الملوك، وكانوا يؤثرون بالناس.

وللتعابير التي ترتسم على الوجه دلالة دينية أيضاً، ولا سيما تعابير الفرح، التي تظهر على محيا المتعبد حين تكون شفتاه مبتسمتين. وتذكرنا هذه الدلالة بتمثال ملك ماري إيكو شاماغان (Parrot A., 1953, pl.XXI) الذي يعود إلى عصر المدينة الثانية (**الشكل 10**). مُثل إيكو – شاماغان مبتسماً، وظهرت على وجهه ملامح الهيبة والوقار، والسؤال الذي يطرح نفسه: ما تفسير هذه الابتسامة؟ بالنظر إلى التمثال نلحظ أنه يمثل صاحبه لحظة تأدية الصلاة، وحسب التقاليد، يؤدي المتعبدون الصلاة عادةً في الحرم الذي ينتصب فيه تمثال الإله، ونستنتج من ذلك أن هذه الابتسامة موجهة إلى الإله فرحاً بلقائه في المكان، الذي يُعبد فيه. غير أن هذه الابتسامة لم ترتسم على وجوه متعبدين آخرين، مثل الشاكاناكو إشتوب – إلوم، الذي اكتشف تمثاله في قصر ماري (ارتفاعه 52، 1 م) (Parrot A., 1936, pl.VII) (**الشكل 11**). ويجسد التمثال صاحبه واقفاً وهو ينفذ طقس الصلاة أيضاً، وعلى غرار إيكو –

شاماغان ارتسمت على وجهه ملامح الهيبة والوقار، لكن لم تظهر عليه الابتسامة. وبالنظر إلى كل تفاصيل التمثال، ولا سيما العضلات، والزنود الثخينة، نلحظ أن الفنان كان يسعى إلى إظهار ملامح القوة على صاحبه، لذلك لم يظهره مبتسماً، واكتفى بتجسيد الحركة الرئيسية للصلاة المتمثلة بوضع اليدين المتشابكتين على الصدر، واستطاع من خلال هذا التمثيل الجمع بين الورع والقوة، وأظهر هيبة الملك (عبد الحق، 2022، ص493).

ومن خلال عرضنا للرأس البشري، نستنتج أن الفكر الرافدي كرسه لحمل الرموز المقدسة، مثل التاج المقدس، والقبعة المقدسة، واستخدم الوجه بمختلف أجزائه، ولا سيما الشفتين، والعينين، للدلالة على بعض القضايا الدينية، التي تتعلق بالآلهة، والمتعبدين.

ثانياً– اليدان

من خلال دراسة التماثيل والمشاهد الفنية المختلفة لحظنا أن الفنان اتبع أساليب فنية مختلفة في تجسيده لأيدي الآلهة والبشر، ففي بعض الأحيان ظهرت إحدى اليدين مرفوعة إلى الأعلى، وفي أحيان أخرى كانت اليدان متشابكتين، وملتصقتين بالصدر. وفي بعض الحالات جُسدتا وهما تحملان شيئاً له رمزية دينية، مثل وعاء الماء الفوار، أو غصن شجرة. ومعظم الوثائق التي اطلعنا عليها تظهر براعة الفنان الرافدي في إيصال الفكرة الدينية التي ارتبطت بحركة اليد إلى العامة. ونستنتج من ذلك أن الفن الرافدي لم يقدم نفسه للمجتمع لغايات جمالية فحسب، بل كان يرتبط بمعتقدات دينية وجهته في الاتجاهات التي تفصح عنه، بغية بثها بين الناس. وكانت كل حركة تقوم بها اليد لها دلالة معينة، وسيتبين لنا ذلك من خلال معالجتنا للعناوين التالية.

1–اليد الدالة على الشفاعة

تعددت الآلهة في بلاد الرافدين، واختلفت في مكانتها، ومهامها، ومن مهام بعضها حماية البشر، والحصول على الشفاعة لهم من آلهة كبرى، وتسمى هذه الآلهة بالآلهة الحامية. وبمعنى آخر كانت هذه الآلهة حلقة اتصال بين المتعبدين وبين الآلهة الكبرى في بلاد الرافدين، بهدف التوسط لدى الآلهة الكبرى لتشفع للمتعبدين.

وأظهرت المشاهد الفنية كثيراً من هذه الآلهة، ومن أشهرها الإلهة لاما LAMA ، وهذا الاسم سومري، وأطلق عليها بالأكادية لاماسو lamassu، أي الروح الحامية (لابات، 2004، 353). وتؤرخ المشاهد الفنية التي ظهرت فيها لاما بعصر الإحياء السومري، والعصر البابلي القديم. ومُثلت لاما في المشهد الفني رافعة يديها المتوازيتين إلى الأعلى متوسلةً ومتضرعةً الإله الأكبر – الذي يظهر في المشهد الفني – كي يقبل شفاعتها للمتعبد الذي يمثل أمامه (Strommenger E., 1964, 412) **(الشكل 12)**.

ومن خلال تتبع المشاهد الفنية لاحظنا أنه لم يقتصر طلب الشفاعة على الآلهة الشفيعة التي تقف وراء المتعبد عادةً رافعة يديها إلى الأعلى، بل كانت تُطلب الشفاعة من آلهة أخرى، شغلت موقعاً في المشهد الفني يختلف عن الموقع الذي شغلته الربة الشفيعة لاما، وأدت حركة تختلف عن الحركة، التي أدتها لاما، ففي مشهد منقوش على ختم من ماري، تظهر إلهة تقدم متعبداً إلى إله أكبر يجلس على عرشه، طلباً للشفاعة، وما يهم هنا حركات اليدين، اليد اليمنى للربة تمتد نحو الخلف لمسك يد المتعبد اليسرى، ويبدو لنا كأنها تسحبه من يده بغية تقديمه للإله الأكبر، وأما اليد اليمنى للإلهة فقد كانت تمتد أمامها نحو الأسفل، في حين كان المتعبد يرفع يده اليمنى إلى الأعلى على غرار الحركة التي كانت الربة لاما تؤديها، ويبدو أنه كان يطلب الشفاعة لنفسه من الإله الأكبر. وكذلك كانت الإلهة تطلب له الشفاعة من الإله الجالس على عرشه، لكن بأسلوب مغاير للأسلوب الذي اتبعته لاما **(الشكل 13)**.

ولدينا مشاهد جسدت إلهين شفيعين في آن معاً، وكان كل واحد منهما يؤدي حركة بيده، تختلف عن حركة يد الإله الآخر طالباً الشفاعة لمتعبد يظهر في المشهد، ومن الأمثلة على ذلك طبعة تعود إلى عصر جوديا، وتحمل هذه الطبعة مشهداً يصور إيا (إنكي) جالساً على عرشه، ويقف أمامه الإله نيجيزيدا، الإله الحامي لجوديا (Frankfort H., 1965, 143) وكان نينجيزيدا يمسك باليد اليسرى لجوديا على غرار الإلهة، التي ظهرت في المشهد السابق، وهدفه من ذلك تقديم جوديا لإيا الجالس على عرشه، والحصول على الشفاعة له منه، وخلف جوديا تقف الإلهة لاما، وهي تقوم بحركتها الاعتيادية، الدالة على الشفاعة، المتمثلة برفع اليدين على مستوى الوجه بشكل متوازٍ. وعلى غرار المتعبد، الذي ظهر في ختم ماري كان جوديا يرفع يده اليمنى إلى الأعلى، طالباً الشفاعة لنفسه (**الشكل 14**).

وفي الختام نستطيع القول إن الشفاعة كانت تُطلب للمتعبد من إله أكبر بوساطة آلهة مختصة بذلك، وكذلك كان المتعبد يطلبها لنفسه. وتبين لنا ذلك من خلال حركة اليد الواحدة، أو حركة اليدين في آن معاً، وتنوعت حركات الأيدي الطالبة للشفاعة، ومن أهمها رفع يد واحدة أو اليدين الاثنتين إلى الأعلى توسلاً للإله الأعظم، أو مسك يد الإله الشفيع بيد المتعبد، لتقديمه إلى الإله الأكبر، ولا تخلو هذه الحركة من الرجاء والتوسل، ولا سيما أن المتعبد يكون في حالة خضوع، وانكسار.

2–اليد الدالة على الورع والتقوي

بحسب التقاليد المتبعة في بلاد الرافدين، كانت تماثيل المتعبدين تُودع في المعابد تقرباً من الآلهة المعبودة فيها. ولدينا أنموذج من المعابد يقدم أدلة مؤكدة تثبت أن قاعة قدس الأقداس (الحرم) هي التي كانت تستقبل هذه التماثيل (Parrot A., 1954, 156)، غير أنه لا نستطيع تعميم هذه القاعدة على كل المعابد، والسبب حالة الحفظ السيئة للمعابد، التي لا تسمح للمختصين بتحديد أماكنها الحقيقية، ففي كثير من الأحيان كُشف عن التماثيل بالقرب منها أو داخل أنقاضها (Butterlin P., 2016,.82.). وهدفنا من تحديد المكان الرغبة في تفسير الحركة التي نعالجها الآن تفسيراً منطقياً. وإذا كان صعباً على الباحثين تحديد مكان انتصاب هذه التماثيل في هذا المعبد أو ذاك، فمن السهل عليهم تحديد طبيعته، إنه مكان كان يشهد حضوراً قوياً للإله من خلال تمثاله، أو من خلال التجهيزات الطقوسية، التي كانت مخصصة لممارسة طقوس تتعلق به. ومما يدعم هذا الاعتقاد الحركة نفسها، التي سنعالجها الآن، والتي تدل على قرب المتعبد من الإله مادياً، وروحانياً.

وتُعد حركة اليد الدالة على الورع والتقوى من أكثر الحركات التعبدية شيوعاً في بلاد الرافدين، وعرفها السومريون، والأكاديون، والبابليون، والآشوريون (المصري، إياد، مصطفى، ميرنا، 2011، 8). إن انتشارها الواسع، وبقاؤها لفترة زمنية طويلة في العالم الرافدي يؤكد أهميتها في ربط المتعبد بالإله، الذي يعبده، ويؤكد أيضاً أن المتعبد – الذي كان ينفذها – كان يعيش حالة إيمانية خاصة، تنم عن خشوع، وخضوع للإله. وتُعد حالة الخشوع التي جسدها التمثال دليلاً قطعياً أو شبه قطعي على أنه كان يُودع في المكان الذي يُودع فيه تمثال الإله بصرف النظر عن اكتشاف حطام بعض تماثيل المتعبدين في المكان الذي يضم تمثال الإله، لأن الخشوع لا يكون إلا بحضرة الإله المعبود، فهو موجه إليه، ومنفذٌ لأجله. وأظهر تمثال المتعبد الذي يمارس هذه الحركة ملامح الهيبة والوقار على صاحبه، مما يؤكد أن التمثال كان قريبا من تمثال الإله (عبد الحق، 2022، ص 397 – 398).

وبتفحص نماذج من التماثيل نلحظ أن كل الفنانين الرافديين جسدوا هذه الحركة على شكل يدين متشابكتين موضوعتين على الصدر، وتمارس الحركة عادة أثناء الصلاة. واتبع الفنان الرافدي أكثر من أسلوب في تمثيلها، ومن

بينها إظهار كف اليد اليسرى ماسكاً بكف اليد اليمنى دون تداخل الأصابع بعضها ببعض (**الشكل 15**)، ويُعد الأسلوب الذي يُظهر تداخل الأصابع بعضها ببعض الأكثر شيوعاً في العالم الرافدي (**الشكل 16**). ولدينا أساليب نادرة جداً، أحدها يجسد يدين متشابكتين مع ترك اليد اليمنى مفتوحة جانبياً، وجعل الإبهام منفصلة عن الأصابع الأخرى، لتلتف على اليد اليسرى (Parrot A. 1935, pl.XXII-1). وهناك أسلوب آخر، أكثر ندرة من الأسلوب السابق، يجسده تمثال إشغي – ماري، العائد إلى عصر المدينة الثانية في ماري. جسد تمثال إشغي – ماري حركة وضع اليدين على الصدر، مماثلاً المصلين الآخرين، غير أن أصابع اليدين غير متشابكة هذه المرة، فقد اكتفى الفنان بتصوير اليد اليسرى ماسكةً بمعصم اليد اليمنى، وبقي الكف الأيمن محرراً (**الشكل 17**).

باستثناء الحركة التي جسدها تمثال إشغي ماري، نعتقد أن تعدد الأساليب المتبعة في تنفيذ الحركات لا يعني تعدد الدلالات، فلهذه الحركة دلالة واحدة على الأرجح، تتمثل بإظهار ورع وتقوى المتعبد، غير أن الفنان الرافدي صاغها بأكثر من أسلوب، وربما يكون سبب ذلك الرغبة في تمثيلها كما كان يمارسها المتعبد في الواقع. وإذا صح هذا التفسير، يمكن القول إن التقليد العام الذي اتبعه المتعبدون في بلاد الرافدين، يتمثل بشبك اليدين، غير أنهم اختلفوا بطريقة شبكهما، ولم يكن في ذلك حرج من الناحية الدينية. وتشذ الحركة التي مارسها إشغي – ماري عن هذا التقليد، ولا سيما أن الكف بقي محرراً، وتبين أنه كان يمسك بعصا أو حربة (Butterlin P., 2019, 15)، فهذا التمثال جمع بين الحياة الدينية (الورع) وبين الحياة العسكرية (الحرب)، ولا سيما أنه اكتشف في معبد عشتار المحاربة في ماري.

3–اليد الدالة على الخصوبة والحياة

تعددت حركات يد المتعبدين والآلهة الدالة على الخصوبة والحياة في بلاد الرافدين، فمن خلال تفحص المشاهد الفنية، التي تناولت هذا الموضوع وجدنا أن اليد كانت أحياناً تقوم بحركة معينة حاملة أحد رموز الخصوبة، فمثلاً هناك طبعة ختم تعود إلى نهاية عصر السلالات الباكرة الثالث وبداية العصر الأكادي في ماري (Beyer D., 2004, 41.)، تمثل مشهداً حربياً، يعود إلى الملك إشغي – ماري (Butterlin P., 2019, 15)، ويظهر هذا الملك جالساً على كرسي حاملاً بيده اليمنى غصن شجرة –الذي يرمز إلى الخصوبة (Parrot A., 1936, 9-10)– يتدلى للأسفل، وتمتد يده اليمنى على طول فخذه على خلاف يده اليسرى، التي كان يمسك بها عصاً، ويرفعها إلى الأعلى (Beyer D., 2007, fig.17)، وقد يكون سبب رفع اليسرى وخفض اليمنى الرغبة في إظهار قوته وسطوته، لأن المشهد الذي يصور الملك هو مشهد حربي، والصولجان هو أحد أسلحة الحرب، ويمثل شكلاً أساسياً في المشهد في حين أن الخصوبة التي يرمز لها الغصن، تُعد ثانوية.

ويتكرر مشهد اليد التي تحمل الغصن الدال على الخصوبة في قطع فنية أخرى، ولا سيما التماثيل المكتشفة في ماري والخفاجي، ففي ماري كُشف عن ستة تماثيل تعود إلى عصر المدينة الثانية، تمثل متعبدين في وضعية الوقوف (**الشكل 18**)، والجلوس (**الشكل 19**) (Parrot A., 1935, pl.XXII- 2, 3, 1936, fig.6)، وكانوا يحملون بإحدى أيديهم غصن شجرة يماثل الغصن، الذي يحمله إشغي – ماري، وكان يتدلى إلى الأسفل أيضاً، لأن اليد التي تحمله موجهة نحو الأسفل. ويمكن ملاحظة سمات مشابهة في تماثيل الخفاجي، لدينا تمثال من الخفاجي فُقد قسمه العلوي، ويُمثل لنا متعبداً يحمل بإحدى يديه غصن شجرة، متدلياً إلى الأسفل، وكان يلتصق بتنورة الكوناكس، التي كان يرتديها (Frankfort H., 1939, pl.65). وثمة تمثال آخر يصور متعبداً واقفاً يحمل غصن شجرة يتدلى إلى الأسفل، والغريب في الأمر أنه كان يحمل الغصن بيديه الاثنتين على خلاف المتعبدين الآخرين الذين كانوا يحملونه

بيد واحدة (**الشكل 20**)، ويدل هذا التمثيل على أن الفنان الرافدي جسد حركة اليد حاملة الغصن، الدالة على الخصوبة بأسلوبين، وبحسب الوثائق الفنية التي اطلعنا عليها، يبدو أن الأسلوب المتمثل بحمل الغصن بيد واحدة هو الأكثر شيوعاً.

وجسد الفنان الرافدي اليد الدالة على الخصوبة من خلال حركات أخرى، إحدى الحركات تعود إلى الآشوريين، وتمثلها إحدى اللوحات الجدارية العائدة إلى القرن التاسع ق.م، التي تصور شجرة الحياة الآشورية، ويقف أمامها الملك الآشوري، وتكرر ظهوره من الجهتين اليمنى واليسرى، وكان يرفع يده اليمنى إلى الأعلى، ويشير بإصبعه إلى الشجرة، وترمز الشجرة إلى الخصوبة والحياة في الفكر الآشوري، وتفسر حركة يده وإصبعه على ارتباطه الرمزي الوثيق بها، فهو الذي كان يحفظ الحياة، التي كانت الشجرة ترمز لها (مورتكات، 1975، 374، 377، الشكل 257) (المصري، إياد، مصطفى، ميرنا، 2011، 7). إن ارتباط الملك بفكرة رعاية الحياة، وتجديدها، ومنح الوفرة والخصوبة إلى شعبه هي فكرة سومرية قديمة، استمرت في العصور اللاحقة، وجسدتها لوحة التنصيب، المكتشفة في ماري، والتي أظهرت ملك ماري يمنح الخصوبة، والوفرة إلى شعبه (Parrot A., 1958, pl. A).

وثمة حركة أخرى اتحدت فيها اليد مع رمز النبات على غرار الحركتين السابقتين، غير أنها تختلف عنهما باستخدام الماء كرمز إضافي، كما أن حركة اليد اختلفت، ففي الحركة ما قبل السابقة رأينا يداً ملتصقةً بالصدر أفقياً، وفي الحركة السابقة شاهدنا يداً مرفوعة إلى الأعلى، تشير بإحدى أصابعها إلى النبات، في حين تصور المشاهد – في الحركية الحالية – اليدين متحررتين غير ملتصقتين بالجسد، وممتدتين إلى الأمام تحملان إناء مملوءً بالماء، يميل نحو وعاء كبير مثبت في الأرض، مغروسة في داخلة نبتة، وكان الماء ينسكب داخل الوعاء لإروائها (مورتكات، 1975، 283، الشكل 282). ويعبر هذا المشهد عن فكرة الخصوبة في بلاد الرافدين من خلال اتحاد رمزي الماء والنبات، وأدت اليد دوراً مهماً في تجسيد هذه الفكرة.

وتُظهر لنا مشاهد فنية أخرى فكرة الخصوبة من خلال اليدين اللتين تحملان الإناء، لكن بأسلوب مغاير للأسلوب السابق، وبرمزية مختلفة، وبرموز أقل، ولتصوير الحركة الحالية جسد الفنان تمثالاً لآلهة (عكاشة، د.ت، 298) أو لملك يحمل بكلتا يديه إناء يعرف ببلاد الرافدين بالإناء الفوار، الذي يتدفق منه الماء إلى الأسفل على شكل شلال (العلوش، 2012، 146)، ويرمز هذا المشهد إلى الوفرة والخصوبة، التي جلبها الملك إلى البلاد بوساطة الآلهة (بارو، 1977، ص268). وبعودتنا إلى الوثائق الفنية لحظنا أن هذه الحركة جُسدت بأكثر من أسلوب، ففي مشهد منقوش على كسرة من حوض مائي حجري – يعود إلى عصر جوديا، كان مخصصاً لأحد المعابد – يُرى إلهتين في وضعية الوقوف، تشغل إحداهما الجهة اليسرى للمشهد، وتمسك بيدها اليمنى الإناء الفوار من عنقه، وتسند بيدها اليسرى إناءً آخر، وتمسك الربة الأخرى الإناء – الذي تسنده الإلهة الأولى – من عنقه أيضاً (مورتكات، 1975، 221، الشكل 188) (**الشكل 21**). إن تتابع الآلهة في المشهد هو الذي فرض الأسلوب الذي نُفذت فيه الأيدي التي تحمل الإناء (الإلهة تمسك بيدها اليسرى الإناء من عنقه، وتسند بيدها الأخرى إناء آخر تمسكه إلهة أخرى من عنقه). وثمة قطع فنية أخرى فرضت على النحاتين أسلوباً آخر عند صياغة اليدين، اللتين تحملان الإناء، فلو نظرنا إلى تمثال جوديا (**الشكل 22**)، الذي يمثل هذه الحركة، نلحظ أنه كان يمسك الإناء الفوار من عنقه بيده اليسرى، وكان يسنده من الأسفل بيده اليمنى (بارو، 1977، 268، الشكل 264)، وصور الحركة نفسها تمثال إله اكتشف في

إحدى المدن الآشورية، يعود إلى العصر الآشوري الحديث، وكان مركباً على أحد جانبي باب قاعة قدس الأقداس في أحد المعابد (Orthmann W., 1975, 296, fig.173-b).

ونستنتج مما سبق تعدد حركات اليد الدالة على الخصوبة، وكذلك تعددت الرموز التي اتحدت معها لتمثيل المشهد الدال على هذه المسألة، ويمكن القول: إن اليد لم تكن العنصر الرئيس في المشهد، بل ظهرت حاملةً للرمز، أو مشيرةً له بوساطة إحدى الأصابع، ويعود ذلك إلى طبيعة اليد، فهي لا تمثل أحد أماكن الإنتاج والخصوبة في الجسد. ودورها الثانوي في هذه الحركة كان رئيسياً في الحركتين السابقتين كما لاحظنا، وكذلك في الحركة التي سنعالجها في العنوان التالي.

4–اليد الدالة على توجيه التحية إلى الإله

معظم حركات اليد، التي عالجناها سابقاً، التي كان يقوم بها المتعبد الواقف أمام الآلهة هي حركات تدل على خضوعه، وطاعته لها، غير أن مفهوم الطاعة اختلط بدلالة أخرى أشرنا إليها استناداً إلى الرموز الفنية، التي ظهرت في المشاهد، التي عالجناها سابقاً. فعلى سبيل المثال، حركة يد المتعبد الدالة على طلب الشفاعة، والحركة التي تشير إلى طقس الصلاة، تؤكدان خضوع المتعبد وطاعته للإله، غير أن كل حركة كانت تؤدى بأسلوب معين. والشيء نفسه ينطبق على حركة توجيه التحية للإله، إنها تدل على طاعة الإله أيضاً، وهي تشبه إلى حد ما حركة اليد الدالة على الشفاعة، غير أن المشهد الفني الذي يمثلها، يضم أشكالاً، ورموزاً تدل على أنها تختلف من حيث الدلالة عن اليد الطالبة للشفاعة. ولتأدية هذه الحركة، يرفع المتعبد يده اليمنى إلى الأعلى موجهة التحية للإله، الذي يظهر على هيئة بشرية، أو على شكل رموز. ولكي نفهم هذه الدلالة سنطرح ثلاثة نماذج فنية، وهم عبارة عن مسلات حجرية، نقش في داخلها مشهداً بتقنية النحت البارز.

الأولى تعود إلى حمورابي البابلي، وقد أشرنا إليها سابقاً (**الشكل 3**)، وهي مسلة الشريعة التي تصور إله العدل شماش جالساً على كرسي، وحمورابي البابلي الذي كان يقف أمامه. وبالتدقيق بالشكل الذي يمثل حمورابي نلحظ أنه كان يرفع يده اليمنى على مستوى فمه موجهاً تحية لشماش (مورتكات، 1975، 266)، الذي يقابله في المشهد.

وبالنسبة إلى المسلة الثانية تؤرخ بالألف الأول ق.م، وتعود إلى الملك الآشوري أدد نيراري. الثالث (809 – 782 ق.م)، ارتفاعها 30، 1 م (**الشكل 23**). وعلى غرار حمورابي ظهر أدد نيراري واقفاً في المشهد، ومتجهاً نحو اليمين، لكنه يختلف عنه بأنه كان يحمل بيده اليسرى عصاً، ولم تظهر الآلهة على هيئة بشرية في المشهد، بل جُسدت رموزها، التي ترمز لها، وتناثرت الرموز في أعلى المسلة، وانقسمت إلى مجموعتين، الأولى تموضعت أمام رأس الملك، والثانية خلفه، وكان الملك يرفع يده اليمنى إلى الأعلى مشابهاً حمورابي، والغرض من ذلك توجيه تحية إلى الآلهة الممثلة على شكل رموز في أعلى المسلة (Oates D., 1967, 126)...

وأما المسلة الأخيرة، فتعود إلى الملك الكلدي نابونيد (556– 539 ق.م) آخر ملوك الدولة البابلية الحديثة (رو، 2019، ص510) (**الشكل 24**). ويبلغ ارتفاعها 99 سم ، ولها قمة هلالية، وتحتوي على مشهد واحد، يصور نابونيد واقفاً، يرتدي ثوباً مهدباً من أسفله، وعلى رأسه قبعة مخروطية، وكان يمسك بيده اليسرى عصاً، وما يهم في المشهد يده اليمنى، المرفوعة إلى الأعلى، التي كان يؤدى بها تحية للآلهة، التي مُثلت رموزها في أعلى المسلة من الجهة اليمنى، وهذه الآلهة هي سين إله القمر، وشماش إله الشمس، وعشتار (Orthmann W., 1975,326-327, pl.251).

ومن خلال عرضنا للمسلات وتحديد حركة التحية الموجهة للإله، نستنتج أن النماذج الثلاثة قدمت حركة متشابهة فيما يتعلق برفع اليد اليمنى – المستخدمة في توجيه التحية للإله – على مستوى الفم، غير أن كف اليد لم يُمثل بأسلوب موحد، ففي مسلة حمورابي ومسلة نابونيد ظهر كف اليد اليمنى مفتوحاً، وموجهاً للأعلى، في حين كان كف أدد نيراري الثالث مغلقاً باستثناء الأصبع الرابع، الذي كان يشير به إلى رموز الآلهة موجهاً التحية لهم، وهذا يعني أن طريقة توجيه التحية باليد اليمنى اختلفت جزئياً بين الملوك.

ثالثاً– الأرجل

تظهر المشاهد الفنية، التي تصور المتعبدين، حركات مختلفة للأرجل، وكان لكل حركة دلالة معينة، سنحاول في هذا المبحث تحديدها، وفهم رمزيتها، وعلى غرار الأيدي، مُثلث الأرجل بأكثر من صورة في المشهد، ويعود ذلك إلى تعدد دلالاتها.

1–الأرجل الثابتة في نقطة واحدة

معظم تماثيل المتعبدين التي صورت المتعبدين الرافديين، أظهرت أصحابها في وضعية الوقوف أو الجلوس، وكانت قدما المتعبد مثبتة على قاعدة حجرية من أصل التمثال، وفي أغلب الأحيان، ثبتتا في نقطة واحدة، وكانتا متوازيتين. ولا يمكن فهم دلالة هذه الحركة إلا بمعاينة التمثال كاملاً، وفهم كل تفاصيله.

ذكرنا سابقاً أن تمثال المتعبد كان يُودع في المكان، الذي يوجد فيه تمثال الإله، وعليه يجب أن تظهر على التمثال علامات الهيبة، والوقار احتراماً وإجلالاً للإله، ومن خلال شرحنا لوجوه المتعبدين لحظنا أنها كانت علامات الوقار تظهر عليها، وكذلك اليدين المعقودتين على الصدر أظهرتا احترام المتعبد للإله، وتبجيله له، ويبدو أن القدمين الثابتين في نقطة واحدة أكملتا صورة المتعبد، فمن خلالهما سعى الفنان إلى إظهار وقوف المتعبد بثبات، واتزان في نقطة معينة من الحرم، لتقديم الطاعة للإله (عبد الحق، 2022، 398).

2–تقديم رجل على أخرى

ذكرنا في العنوان السابق أن معظم تماثيل المتعبدين التي جسدت أصحابها في وضعية الوقوف، أظهرت قدمي المتعبد متوازيتين، وثابتيين في نقطة واحدة، وخالفت بعض التماثيل هذه السمة الفنية، وظهر أصحابها وكأنهم يسيرون، إذْ كانوا يقدمون القدم اليسرى على اليمنى، ومُثلت هذه الحركة في عدد من تماثيل ماري مثل الكاتب إيبوم سار (Parrot A. 1954, pl.XVI-1)، وإشغي ماري (**الشكل 17**) ومتعبدين مجهولين (Parrot A. 1953, pl.XXV-3)، وفي تمثال لوكيش ملك كيش (Marchesi, G., & Marchetti, N. , 2011, 169)، وتعود كل هذه التماثيل إلى عصر السلالات الباكرة الثالث.

لا تتوفر لدينا معلومات مؤكدة عن معنى هذه الحركة، لكن من المحتمل أنها كانت تحمل دلالة دينية، ومما يؤكد ذلك ظهور أصحاب هذه التماثيل بمظهر المصلين الورعين بوضع اليدين المتشابكتين على الصدر، فقد تحمل دلالة لطقس معين، أو أن الهدف منها إظهار المتعبد وكأنه مقبل على الإله من خلال السير نحوه، ليقدم الطاعة له، ولا سيما أن هذه التماثيل كانت تنتصب عادةً في الحرم الذي كان ينتصب فيه تمثال الإله المعبود. وإذا صح هذا الافتراض، يمكن القول: ثمة رغبة في إظهار علاقة المتعبد القوية بالإله المعبود، وتُرجمت فنياً بهذه الطريقة (عبد الحق، 2022، 397).

وفي كل تماثيل المتعبدين، التي كانت تُظهر أصحابها وهم يؤدون طقساً دينياً، مُثلت القدمان حافيتين، ونتساءل عن سر ظهور المتعبد حافيا، وتقدم ملحمة جلجامش جزءاً من الإجابة، فقد ورد فيها أن جلجامش طلب من صديقه إنكيدو أن يخلع نعليه عند نزوله إلى العالم السفلي كيلا يحدث ضجيجاً: **ولا تلبس نعلاً في قدميك، ولا تحدث ضجة في العالم الأسفل(** Dalley S., 2000, 121). ونستنتج من النص أن النعل يُحدث ضجيجاً في مكان له حرمته، ولا ينبغي أن يحدث فيه ذلك. وكما هو معروف، المعابد أماكن مقدسة، وبيوت للآلهة، ولها حرمتها أيضاً، فمن يدخل إليها وَجَبَ عليه ألا يحدث ضجيجاً، لأن ذلك يشوش على المتعبدين، الذين يمارسون الطقوس الدينية، وربما يؤذي آلهة المعابد بهذا الضجيج أيضاً، ولهذا السبب يجب أن يكون حافياً. وربما يكون من أسباب خلع الحذاء، وبقاء المتعبد حافياً، الرغبة في الحفاظ على طهارة المكان أيضاً، لأن الحذاء ينقل الأوساخ إلى الأماكن التي يلج إليها الزوار، ومن بينها المعابد، التي وجب على زوارها الحفاظ على طهارتها.

3–الأرجل الواقفة على ظهر حيوان

صورت الكثير من المشاهد الفنية آلهة تقف على ظهور الحيوانات، وظهر الحيوان في هذا المشهد خاضعاً خضوعاً تاماً للإله. وأظهرت هذه المشاهد حيوانات مفترسة، ومن الأمثلة عليها لوحة طينية صغيرة اكتشفت في مدينة ماري، تحمل نقشاً بارزاً (Margueron J.C, 2004, fig. 504-2) ولوحة التنصيب الشهيرة، المكتشفة في ماري أيضاً (Parrot A., 1958, pl. A)، وتؤرخ هاتان القطعتان الفنيتان بالعصر البابلي القديم، وجسدت كلتاهما الإلهة عشتار وهي تدوس بإحدى قدميها على ظهر أسد، وكان الأسد مستلقياً على الأرض **(الشكلان 12 و25)**، ومنكسراً أمام عظمتها، وقوتها، وجبروتها.

وثمة لوحة طينية كبيرة مقارنة باللوحة الطينية السابقة، ارتفاعها 50 سم، ويُطلق عليها لوحة برني نسبة إلى الشخص الذي كان يملكها **(الشكل 26)**، وتُجسد ربة عارية مجنحة، يرى أحدهم أنها ليليت ربة الموت (Frankfort H., 1996, pl.56.)، في حين يرى آخر أنها ربما تمثل عشتار (مرعي، 2016، 392). وعلى غرار عشتار في اللوحة الطينية الصغيرة، مُثلت الإلهة المجنحة من الأمام، وتظهر لنا كأنها تنظر إلى المشاهد، وكانت تقف بقدميها – اللذين مُثلا على هيئة مخالب الطير– على ظهر أسدين متدابرين.

وتقودنا المشاهد التي ظهرت في لوحتي ماري إلى التساؤل عن سبب اتباع الفنان الرافدي نمط تمثيل الإله واقفاً بإحدى أو بكلتا قدميه على ظهر الأسد المفترس؟ ألم يكن الأجدر به تمثيل الحيوان الخاضع للإله بأسلوب آخر دون تصوير رجليه على هذه الصورة؟ نعتقد أنه من السهل إظهار خضوع الحيوان للإله دون تصويره على هذه الهيئة، غير أن الفكر الرافدي الذي كان يقود الفن، ربما أراد أن يُظهر هذا الخضوع من خلال هذه الحركة تحديداً، لأنها تحمل دلالة أكبر على مسألة خضوع الأسد للإله مما لو نفذ الخضوع بأسلوب آخر لا يظهر الاتصال المباشر بين الإله والأسد، فهذه الحركة تُظهر أن الذي أدى إلى انكسار الأسد وخضوعه للإله هي قدم الإله، والسؤال الذي يطرح نفسه: ما سبب المبالغة في تمثيل خضوع الأسد للإله على هذا النحو؟ نعتقد أن هذا الأمر مرتبط برمزية الأسد في الفكر الرافدي، فكما هو معروف الأسد كان يرمز إلى القوة في العالم الرافدي (النواب، 2012، 246)، ولدينا أدلة كثيرة تثبت ذلك، كانتصاب تماثيله على أبواب المباني لحراستها (Frankfort H., 1996, pl.155, fig.22,) ، فلولا قوته ما وضعت تماثيله في هذه الأمكنة. ويبدو أن الفكر الرافدي أراد من خلال لمسات الفنانين الإفادة من هذه الرمزية لصالح الإلهة عشتار، ولكن كما لاحظنا لم يسعَ الفنان إلى ذلك بإظهاره متحرراً عنها في المشهد، بل كان

ملتصقاً بها من خلال حركة القدم، وربما كان الغرض من المشهد الحالي إظهار قوة عشتار ليس من خلال الأسد بعينه بل بتفوقها عليه بوضع قدمها على ظهره، فهو أقوى الحيوانات، وتفوقها عليه، وخضوعه لها يؤكد أنها هي الأعظم والأقوى.

وبالنسبة للوحة برني، إذا كانت الإلهة الواقفة على الأسد هي عشتار، التفسير السابق المتعلق بلوحتي ماري ينطبق عليها، وأما إذا كانت الإلهة هي ليليت ربة الموت يختلف التفسير. ويستند هذا التفسير إلى الرمزية الأخرى للأسد، التي تتمثل بالموت (النواب، 2012، 246). وتتطابق هذه الرمزية مع وظيفة ليليت كربة للموت. وأما فيما يتعلق بسبب تمثيلها واقفة على ظهر الأسد لا متحررةً عنه، يبدو أن الفكر الرافدي أراد – من خلال الفن – أن يبرز تحكم ليليت بمسألة الموت من خلال السيطرة على الأسد، الذي يرمز لها، وجرى ذلك من خلال الوقوف على ظهره، وإخضاعه بوساطة القدمين، الممثلين على هيئة مخالب الطير الجارح.

4–الأرجل في وضعية الركوع

أظهرت بعض المشاهد الفنية متعبدين في وضعية الركوع، وتختلف حركة الأرجل في هذه الوضعية اختلافاً تاماً عن الحركات السابقة، ففي الحركات السابقة ظهرت الأرجل ثابتة في المكان، أو متحركة بتقديم رجل على أخرى، وكان المتعبد واقفاً، في حين أظهر الفنان الرافدي المتعبد الراكع في وضعية قريبة إلى السجود، أو القرفصاء، أو جالساً على ركبتيه. وتدل حركة الركوع إلى خضوع المتعبد الراكع، وانكساره أمام الإله أكثر من المتعبد الواقف، وسيتبين لنا ذلك من خلال إحدى القطع الفنية التي سندرسها في هذا المبحث.

ولفهم هذه الحركات المقدسة سنطرح بعض النماذج الفنية التي تزودنا بمعلومات عنها. عُثر في معبد شماش في ماري على كسرة من آنية (M 2226) (Parrot A. 1953, p.203, fig.4) ، تعود إلى عصر المدينة الثانية (2500 – 2250 ق.م)، ونُقش عليها مشهد يصور شجرة نخيل يركع بجانبها رجل يرتدي مئزراً مخططاً، و يمد يديه نحو نبتة صغيرة، و من الجهة الأخرى ثمة ثلاث عنزات قرونها معقوفة **(الشكل 27)**. وأسفل هذا المشهد خطان مجدولان. ولسوء الحظ أن المشهد الحالي لا يحتوي على شكل يمثل أحد الآلهة، يؤكد لنا أن هذا الرجل كان يركع له، لتحديد هوية الحركة التي يؤديها: هل هي مقدسة أم لا؟ وعلى الرغم من ذلك، الأرجح أنها حركة ذات دلالة دينية تعبدية، ومن المحتمل أنها كانت تشير للركوع إلى أحد آلهة الخصوبة في بلاد الرافدين، لكن من الصعب التعرف على هويته، ومما يؤكد ذلك احتواء المشهد على رموز الخصوبة، مثل شجرة النخيل، والعنزات القرناء (القرون رمز الفحولة = الخصوبة)، وقد يكون الهدف من هذا الركوع التقرب من الإله، الذي ركع المتعبد لأجله لأنه كان يمنح الخصوبة للطبيعة؟ وبتفسير هذه الجزئية، تتكامل فكرة المشهد، الذي تنسجم رموزه بعضها مع بعض. والجدير ذكره أن ركوع هذا المتعبد كان أقرب للسجود، فبحسب المشهد ساقاه مثنيتان وملتصقتان بالأرض، وكذلك يداه كانتا ملتصقتين بالأرض أو قريبتان منها على غرار الشخص الساجد. ويختلف ركوعه، عن الركوع الذي تجسده التماثيل الأخرى، وسنلحظ ذلك من خلال دراستنا لها.

وثمة جزء من هذه التماثيل، يؤرخ بالفترة نفسها التي تؤرخ بها القطعة الفنية الأخيرة (عصر السلالات الباكرة الثاني = 2750 – 2650 ق.م)، ومن بينهما قطعتان تجسدان متعبدين عراة راكعين، يشتركان في بعض السمات، ويختلفان في سمات أخرى، وأكثر ما يهمنا ركوعهما، الذي يحمل رمزية كبيرة. اكتشف التمثال الأول في تل أجرب، ويبلغ ارتفاعه 10 سم، مثله الفنان الرافدي حاملاً بكلتا يديه إناء كبيرا على رأسه، ويلتف على خصره حزام، وظهر راكعاً

على النحو الآتي: الساقان مفصولتان بعضهما عن بعض، و تستند ركبته اليمنى على الأرض، في حين ترتفع ركبته اليسرى إلى الأعلى، وترتكز قدمه اليسرى على الأرض (مورتكات، انطوان، 1975، 100) **(الشكل 28)**. ويبدو لنا أن الإناء الكبير يشير إلى أعطية، كان المتعبد ينوي تقديمها إلى أحد الآلهة. ومما جعلنا نميل إلى هذا الرأي ظهور أشكال مشابهة له في مشاهد فنية أخرى، فُسرت على أنها أعطيات مقدمة للآلهة، مثل سلال الثمار، التي مُثلت في أحد مشاهد إناء أوروك النذري، والتي كان يحملها متعبدون عراة بغية تقديمة للربة عشتار التي ظهرت في أحد المشاهد (بارو، 1977، 118). وهدفنا من هذا الربط التأكيد على أن تمثال تل أجرب يمثل متعبداً، وبالتالي حركة الركوع التي ينفذها المتعبد هي حركة دينية، موجهة لأحد الآلهة.

وأما التمثال الثاني المكتشف في تل أسمر (Frankfort H., 1939, p.25, fig.27.)، فيمثل رجلاً عارياً يضع يديه المتشابكتين على صدره إظهار للورع والتقوى (حركة المصلين)، ويختلف عن التمثال السابق في عديد من السمات، وأكثر ما يهم وضعية الركوع، التي صاغها الفنان الرافدي بأسوب آخر، ففي هذه المرة ظهر المتعبد جالساً على ركبتيه، اللتين التصقتا بالأرض **(الشكل 29)**.

ومن خلال دراستنا البسيطة للقطع الثلاث السابقة يبدو لنا أن المتعبد الذي ظهر على سطح كسرة الإناء الحجري من ماري، كان أكثر خضوعاً للإله من المتعبدين اللذين جسدتهما القطعتين الفنيتين الأخريين، فكما ذكرنا قبل قليل، ظهر المتعبد في وضعية قريبة إلى السجود، في حين ظهر المتعبدين الأخريين راكعين، والجزء العلوي من جسدهما منتصب.

ويقدم لنا العصر البابلي القديم (2004 – 1595 ق.م) قطعة فنية تجسد الركوع بأسلوب مختلف عن الأسلوب، الذي تبنته القطع السابقة. تعود هذه القطعة الفنية – المصنوعة من البرونز – إلى عصر حمورابي، وتمثل متعبداً راكعاً، يبلغ ارتفاعه 20 سم، ويرتكز على قاعدة مستطيلة، ومُثل مشهد على إحدى جوانبها يصور رجلاً راكعاً أمام إله جالس على عرشه. وتحمل القاعدة نصاً سومرياً يذكر أن المتعبد قدم التمثال إلى الإله أمورو تكريماً لحياته، وحياة حمورابي البابلي (مورتكات، انطوان، 1975، 276) **(الشكل 30)**.

ومن خلال معالجتنا للركوع في التماثيل الأخيرة، التي أتينا على ذكرها قبل التمثال الحالي، تبين لنا– بما لا يدع مجالاً للشك – أن حركة الركوع كانت موجهةً للآلهة، واستندنا في ذلك إلى بعض العلامات التي تحملها التماثيل، ويتشابه التمثال الحالي معها في حمله إشارة فنية تدل على ذلك (المشهد الجانبي على القاعدة، الذي يصور متعبداً يركع أمام إله)، غير أنه يختلف عنها بكونه يحمل نصاً يؤكد على نحو قطعي أن المتعبد الراكع كان يركع أمام إله تقديساً وإجلالاً له. وباستثناء المشاهد، التي تُظهر ركوع الأسرى للملوك المنتصرين، يعد هذا النص دليلاً قطعياً على أن الشخص الراكع في معظم المشاهد الفنية كان يمارس هذه الحركة تقرباً من الآلهة، وتبجيلاً لها.

وفضلاً عن هذا الاختلاف، تختلف حركة الركوع التي جسدها تمثال المتعبد البابلي عن نظيراتها في التماثيل السابقة، ففي هذا التمثال ارتكزت الرجل اليسرى للمتعبد على الأرض بوساطة القدم، وكانت مثنية من جهة الركبة متخذةً شكل زاوية قائمة، وأما الرجل اليسرى فقد كان القسم السفلي منها (من الركبة إلى القدم) ممداً على الأرض، ويتعامد عليه القسم العلوي، الذي يضم فخذ المتعبد.

ولدينا قطعة فنية تؤرخ بالعصر الآشوري الوسيط، تُظهر أن المتعبد الراكع، يكون أكثر قرباً من الإله، وخضوعاً له من المتعبد الواقف. وهي عبارة عن قاعدة حجرية، نُقش على وجهها مشهد نفذ بتقنية النحت البارز، يعود إلى الملك

الآشوري توكولتي نينورتا الأول (1244 – 1208 ق.م). ويظهر لنا المشهد الملك المتعبد واقفا تارة و راكعا تارة أخرى أمام مذبح الإله نوسكو (أحد آلهة النار الثلاثة) (لويد، المرجع السابق، 254.)، و لا يوجد فوق المذبح تمثال للإله، فقد اكتفى الفنان بتصوير نار مشتعلة تمثل أحد رموزه (Frankfort H., 1996, 66) (**الشكل 31**). إن ركوع الملك أمام النار التي ترمز إلى نوسكو يشير إلى خضوعه له، وتذلله له، وانكساره أمامه أملاً في الحصول على رضاه، والتقرب منه. ومما يؤكد أن المتعبد يكون أكثر خضوعاً للإله في وضعية الركوع، أن توكولتي نينورتا كان أقرب إلى رمز نوسكو عند ممارستها، وكان بعيداً عنه بعض الشيء في وضعية الوقوف. وكان ركوعه يماثل الركوع الذي جسده تمثال تل أسمر، إذْ ظهر توكولتي نينورتا جالساً على ركبتيه.

ونستنتج مما سبق أن الركوع حركة تعبدية، مارسها المتعبدون تقرباً من الآلهة، وتنقسم هذه الحركة إلى عدة حركات، فعند وصفنا للقطع الفنية لحظنا أن كل قطعة قدمت لنا ركوعاً يختلف عما قدمته القطع الأخرى، ويدل هذا التنوع على عدم التزام المتعبدين بحركة واحدة. ومما لاحظناه أيضاً عدم تقيد المتعبدين بحركة موحدة لليدين عند ممارسة الركوع.

رابعا–الأعضاء الجنسية

1– الأعضاء الجنسية والخصوبة

تحدثنا في مبحث حركات اليد عن الحركات الدالة الخصوبة، ولحظنا أن كل الحركات التي أشرنا إليها اتحدت مع رمز أو رمزين آخرين للإفصاح عن فكرة الخصوبة، والملفت للانتباه أن الفن الرافدي، الذي كانت توجهه الأفكار الدينية، لم يكتف بتجسيد الخصوبة عن طريق حركات اليد، بل سعى إلى إظهارها من خلال أعضاء مختلفة في الجسد، ولاسيما جسد المرأة، وهذا التقليد يعود بجذوره إلى الباليوليت الأعلى في أوربا، وساد في منطقة واسعة منها، ففي كثير من الكهوف عُثر على نقوش ودمى للمرأة العارية، التي تمثل الربة الأم (Joussaume R., http://gvep.fr/documentation/diaporamas/Femme_Prehistoire.pdf)، وانتشرت تماثيلها وعقيدتها انتشاراً واسعاً في العصر الحجري الحديث والعصر الحجري النحاسي في منطقة الشرق الأدنى القديم، (عبد الحق، 2018، 129 – 130). واستمرت في العصور التاريخية، غير أنها جُسدت بأساليب مختلفة عن الأسلوب المتبع في عصور ما قبل التاريخ، ولا مجال للتفصيل في هذه المسألة الآن.

وما يهم في هذا البحث العصور التاريخية في بلاد الرافدين، التي قدمت لنا كثيراً من المشاهد الفنية التي أبرزت الأعضاء الجنسية الأنثوية للمرأة العارية بأساليب مختلفة. ولسوء الحظ أن بعض النماذج لا تقدم علامات تبين لنا هوية الإلهة الممثلة في المشهد، لذلك صُنفت هذه الإلهة أو تلك على أنها من ربات الخصوبة دون تحديد هويتها (Marchetti N., 2000, 849.).

ومن النماذج المعروفة المجموعة التي قدمتها مدينة ماري، التي تعود إلى الفترة الممتدة من منتصف الألف الثالث ق.م حتى النصف الأول من الألف الثاني ق.م. وتقدم لنا دمى مصنوعة من مواد ثمينة (Parrot A., 1965b, 217-218, pl.XV-1.)، ومن العاج (Parrot A., 1965b, 218, pl.XV-2.)، ومن الطين (Weygand I, 2007, fig. 6.). واتبع الفنان – في تجسيده لبعض الدمى – أسلوباً أراد من خلاله لفت الانتباه إلى أماكن الإنتاج، والخصوبة في الجسد، لما تحمله من رمزية كبيرة في عقيدة الخصوبة، ففي إحدى القطع الفنية ركز الفنان على المثلث الأنثوي بإحداث خدوش صغيرة في داخله للدلالة على شعر العانة (**الشكل 32**)، وربما يكون هدفه التركيز على رمزيته من

خلال التركيز عليه فنياً. و في أنموذج آخر منقوش داخل قالب مستطيل للحلويات، ركز الفنان على ثديي المرأة العارية، إذْ مثلها وهي تلامس ثدييها بيديها من الأسفل، وبدت وكأنها تحملهما **(الشكل 33)**.

2–الأعضاء الجنسية الذكورية والتقشف

عند قراءة هذا العنوان قد يبدو للبعض غير مفهوم، أو غريباً بعض الشيء، والسبب عدم فهم العلاقة بين الأعضاء الجنسية، والتقشف. حقيقة نحن لا نقصد الأعضاء الجنسية بعينها، بل العري، الذي أدى إلى إظهار الأعضاء الجنسية، ولاسيما في المشاهد الفنية، التي تحتوي على أشكال ذكورية لا أنثوية، لأن معظم المشاهد الأنثوية ترمز للخصوبة. ونتساءل ما الدافع الذي دفع الرافديين إلى صياغة أشكال ذكورية عارية؟ الرغبة في إظهار عظمة المنتصر، وإذلال المهزوم في المشاهد الحربية، من الدوافع، التي دفعت المنتصر إلى تصوير الأسير عارياً، وهذه الجزئية لا علاقة لها بموضوعنا، لأنها لا تتصف بالقداسة، وأتينا على ذكرها للتوضيح فقط. ونرجح أن يكون الدافع الثاني الرغبة في إظهار زهد المتعبد، وتقشفه، ويحتاج هذا الرأي إلى بعض التحليل، والمناقشة لنتمكن من استيعابه.

من خلال معالجاتنا السابقة مر معنا ثلاثة تماثيل لرجال عراة **(الأشكال 5، 28، 29)**، وقدمنا أدلة مؤكدة أن هذه التماثيل تحمل دلالات مقدسة، تثبت أن أصحابها كانوا يؤدون طقوساً دينية.

ولكي نحدد سبب ظهورهم عراة علينا النظر إلى لباس المتعبدين في بلاد الرافدين أثناء ممارستهم الطقوس الدينية. تظهر المشاهد الفنية أن هناك متعبدين كانوا يرتدون ثياباً فخمةً جداً من أمثال الشاكاناكو بوزور عشتار (Margueron J.-C., 2004, fig. 406)، وهناك متعبدين كانوا يرتدون ثياباً بسيطة مثل جوديا حاكم لاجاش (بارو، 1977، الأشكال 263، 264، 265). وبالعودة إلى التماثيل المكتشفة في مدينة ماري، ومنطقة ديالى، المؤرخة في منتصف الألف الثالث ق.م، نلاحظ شيوع تنورة الكوناكس، التي كانت تستر القسم السفلي من الجسد، في حين بقي القسم العلوي من جسد المتعبد عارياً (عبد الحق، 2022، ص395). باستثناء ثوب بوزور عشتار الفخم، الذي أظهر الهيبة على صاحبه، تدل النماذج التي أشرنا إليها على زهد وتقشف وورع أصحابها، ويبدو أن المتعبد أظهر نفسه على هذه الهيئة ليكون أكثر قرباً من الإله، الذي يمارس الطقس لأجله، والدليل على ذلك أن كثيراً من الذين جسدتهم تماثيلهم وهم يرتدون الثياب البسيطة كانوا من الملوك، أو ممن يدورون في فلكهم، وليس صعباً على هؤلاء إظهار شيئاً من الفخامة عليهم بارتداء ملابس فخمة.

ونستنتج من خلال هذا العرض أن المتعبدين حاولوا الظهور بمظهر الزاهدين من خلال ملابسهم البسيطة، تقرباً من آلهتهم، ويبدو لنا أن البعض بالغ في هذه المسألة، ومُثل عارياً ليظهر نفسه أكثر زهداً، وتقشفاً من الذين يرتدون الملابس الفخمة، والملابس البسيطة. وربما لم يظهر المتعبد عارياً على أرض الواقع، واقتصر الأمر على التمثيلات الفنية، التي رمزت إلى الزهد والتقشف من خلال العري.

النتائج

أولاً– وظف الفكر الرافدي الرأس البشري لإظهار بعض الدلالات المقدسة، فقد كان حاملاً للتاج الإلهي المقرن، والتاج البشري المقدس، وقرون الألوهية، التي توجت رؤوس بعض الملوك المؤلهين. وكذلك حمل القبعة المقدسة، التي كانت تزين رؤوس الملوك، والكاهنات، وغيرهم من المتعبدين. وتبين لنا أن العينين الدائريتين الكبيرتين كانتا ترمزان إلى الحكمة، وبعد النظر، والتيقظ، سواء فيما يتعلق بالآلهة، أو ببعض المتعبدين. وارتسمت على وجه المتعبد ابتسامة فرحاً بلقاء الإله، وهناك متعبدون لم ترتسم على محياهم الابتسامة إظهاراً للهيبة والجدية، وأظهرت تماثيلهم الورع الممزوج بالقوة.

ثانياً– كانت لليد دلالات عديدة، فقد كانت تدل على الورع والتقوى، وطلب الشفاعة، والخصوبة والحياة، وتوجيه التحية للإله. وأدت الأشكال – التي ظهرت في المشهد – دوراً في تحديد هذه الدلالات، فمثلاً اليد الدالة على الخصوبة ظهرت في التمثيلات الفنية حاملة غصن، أو إناء ماء، وأما اليد التي كانت توجه التحية للإله فقد كانت موجهة نحو الإله، الذي ظهر على هيئة بشرية، أو على شكل رموز في المشهد الفني.

ثالثاً– انقسمت حركة اليد، التي كانت تحمل دلالة معينة، إلى عدة حركات، فمثلاً الإلهة الشفيعة كانت تتوسل الإله الأكبر برفع يديها المتوازيتين على مستوى الوجه للشفاعة لأحد المتعبدين، وهناك آلهة مارست حركات أخرى كمسك المتعبد من يده، وسحبه نحو الإله الأكبر طلباً للشفاعة له. وكذلك طلب المتعبد الشفاعة لنفسه برفع إحدى يديه إلى الأعلى على مستوى الوجه.

رابعاً– للأرجل العديد من الدلالات المقدسة، وظهرت في بعض الأحيان متحدة مع رمز آخر للإفصاح عن دلالة معينة، فعلى سبيل المثال مُثلت عشتار في بعض المشاهد واقفة على ظهر أسد، والهدف من ذلك إظهار عظمتها، وكذلك ليليت ربة الموت جُسدت واقفة على ظهر أسدين متدابرين للدلالة على وظيفتها كربة للموت، وتحكمها به. وصورت المشاهد المتعبد واقفاً برجلين متوازيتين، وثابتتين في نقطة معينة، والهدف إظهار اتزانه، وثباته أمام الإله المعبود. ومثلته بعض التماثيل مقدماً الرجل اليسرى على اليمنى، وكأنه يمشي، ويبدو أن هذه الحركة تحمل رمزية تعلقه بالإله، وأفصح عنها الفكر الرافدي – في المشاهد الفنية – بحركة الإقبال عليه والمشي نحوه. وظهر المتعبد في المشهد حافياً، ويدل ذلك على حفاظ الزوار على طهارة المعبد، وتجنب إحداث الضجيج في داخله، كيلا يشوشوا على المتعبدين أثناء ممارستهم الطقوس في داخله. ومُثل بعض المتعبدين راكعين، ويبدو أن حركة الركوع تمثل أعلى درجات الخضوع، والانكسار إلى الإله.

خامساً– أظهرت كثير من المشاهد الفنية المرأة العارية مركزةً على أماكن الإنتاج والخصوبة في جسدها، وتمثل هذه المرأة إحدى ربات الخصوبة المقدسة، وتحمل أماكن الخصوبة (الفرج والثديين) دلالة كبيرة في المعتقدات الرافدية، فهي ترمز إلى الوفرة، والعطاء، التي تقدمه الطبيعة للبشر، ولهذا السبب ركز الفنان الرافدي عليها، وأبرزها.

سادساً– سعى الفكر الرافدي إلى إظهار الزهد والتقشف على المتعبدين تقرباً من الآلهة، ولتحقيق هذا الغرض ركز فنياً على الهيئة الخارجية للمتعبد، الذي جسدته التماثيل بثياب بسيطة، أو عارياً، ويُعد العري أعلى درجات التقشف والزهد.

الخاتمة

نستنتج مما سبق ارتباط الفكر الرافدي ارتباطاً وثيقاً بالفن، ومن الأشكال الفنية الهامة، التي استعان بها للإفصاح عن أفكاره الجسد البشري، ومن المنطقي الاستعانة بالجسد البشري لهذا الغرض، لأن الدلالات التي كان يحملها الجسد البشري كانت في بعض الأحيان ترجمة لطقوس دينية معينة يمارسها الناس في حياتهم اليومية، كحركة اليد الدالة على الورع والتقوى، فقد كانت هذه الحركة تُمارس أثناء الصلاة. وكذلك الركوع للإله، أو الوقوف بثبات احتراماً، واجلالاً له، يُمكن تصنيفها مع الحركات التعبدية، التي كان المتعبدون يمارسونها في المعابد ترجمة لطقوس دينية معينة. ولدينا بعض الدلالات غلب عليها الطابع الرمزي البحت، فالإلهة العارية، التي مثلتها المشاهد مثلاً ، كانت ترمز إلى الخصوبة المقدسة من خلال أماكن الإنتاج والخصوبة في الجسد، ولا تتعلق هذه الدلالة بطقوس يمارسها البشر. والشيء نفسه ينطبق على دلالات الرأس، فالتاج المقرن هو تاج الألوهية، والعينان الواسعتان الدائريتان ترمزان إلى الحكمة. وبعض الدلالات التي يغلب عليها الطابع الرمزي قد تجسد فنياً فقط، ولا تظهر على أرض الواقع، مثل المتعبد العاري، الذي يرمز تمثاله إلى الزهد، والتقشف.

المراجع العربية

1. بارو، أندريه، 1977، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة عيسى سلمان، سليم طه التكريتي.
2. الجادر، وليد، 1985، الأزياء والأثاث، حضارة العراق، ج4، بغداد.
3. سليم، أحمد أمين، 2011، حضارة العراق القديم، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.
4. الشاكر، فاتن، 2013، الملوك المؤلهون في العراق القديم، مجلة التربية والعلم، م 20، ع 4، الموصل.
5. رو، جورج، 2019، العراق القديم، ترجمة وتعليق فؤاد علوان، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
6. عبد الحق، حسان، 2018، الخصوبة المقدسة في عصور ما قبل التاريخ (من الباليوليت الأعلى إلى نهاية العصر الحجري النحاسي) (من 35000 إلى 3600 ق.م)، مجلة جامعة دمشق، م 34، ع 1، ص 127 – 151.
   a. 2022، رحلة إلى ماري (دراسة أثرية لمدينة ماري)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.
7. عكاشة، ثروت، فن العراق القديم، سومر وبابل وآشور، بيروت، د.ت.
8. العلوش، 2012، إيمان هاني، تجهيز المياه و تصريفها في بلاد آشور في ضوء المصادر المسمارية، آثار الرافدين، مج. 1، ع. 1، ص. 145–157.
9. لابات، رينيه، 2004، قاموس العلامات المسمارية، ، ترجمة البير أبونا وآخرون، منشورات المجمع العلمي العراقي بغداد.
10. مرعي، عيد، 2016، عبادة آلهة الخصوبة في الشرق القديم، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.
11. المصري، إياد، مصطفى، ميرنا، 2011، دلالات اليد في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية، المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، م 4، ع 2، ص 99 – 121.
12. مورتكات، انطوان، 1975، الفن في العراق القديم، ترجمة عيسى سليمان وطه سليم التكريتي، بغداد.
13. النواب، رويدة، 2012، الأسد في الفكر العراقي القديم (التأثر والتأثير) دراسة تحليلية تاريخية، مجلة كلية الآداب، العدد 98، ص242 – 292.
14. **Butterlin P.** 2016 “les statuettes d’orants suméro-akkadiens : ou comment vivent et meurent les statuettes au pays de Sumer et d’Akkad”, dans C..M. d’Annoville et Y. Rivière (dir.), *faire parler et faire taire les statues, de l’invention de l’écriture à l’usage de la poudre*, Ecole française de Rome, p. 88-106.
15. **Butterlin P.** 2019, « Mari et l’histoire militaire mésopotamienne : du temps long au temps politico-militaire », dans M. d’Andrea, M.G. Micale, D. Nadali et S. Pizzamenti et A. Vacca (dir.), *Pearls of the Past*, Studies on Near eastern Art and Archaeology in honour of Frances Pinnock, marru 8, Zaphon, Münster, p. 109-138.
16. **Beyer D.** 2004 : «Quelques réflexions sur les contraintes spatiales et les problèmes d’échelle dans le décor des sceaux du Proche-Orient antique», *KTÈMA29*, Civilisations de l’Orient, de la Grèce et de Rome antiques, Université de Strasbourg, , p.39-49.
17. **Couturaud B.** 2013 *; Mise en scène du pouvoir au Proche-Orient au III e millénaire : étude iconographique du matériel d’incrustation en coquille de Mari*, volume III–

Illustrations comparatives et annexes, thèse de doctorat, université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines.

18. **Dalley S.**2000, *Myths from Mesopotamia Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*, published by Oxford University Press Inc., New York.
19. **Démare-Lafont S.** 2011, «La majesté royale en Mésopotamie. Une déambulation dans les salles orientales du Louvre», in A. Helmis et al. éd., *Vertiges du droit. Mélanges franco-helléniques à la mémoire de Jacques Phytilis, Paris.*
20. **Frankfort H.** 1939, *sculpture of the Thirds Millennium, B.C. from Tell Asmar and Khafājah*, the University of Chicago, oriental institute publications Chicago.
21. **Frankfort H.** 1996, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (The Yale University Press Pelican History of Art) 5th Edition.
22. **Frankfort H.** 1965: *Cylinder Seals: a documentary essay on the art and religion of the ancient Near East*, Macmillan, London
23. **Marchetti N.** 2000 « Clay Figurines of the Middle Bronze Age from Northern Inner Syria, Chronology, Symbolic Meaning and Historical Relations », *in Proceeding of the First International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, Rome, May 18th-23rd 1998*, Rome.
24. **Margueron J.−C.** 2004, *Mari - Métropole de l'Euphrate*. Editions Picard et ERC, Paris.
25. **Margueron J.−C.** 2007, « Une stèle du temple dit de Ninhursag », *Akh Purattim* 2, p.123 – 134.
26. **Marchesi, G., & Marchetti, N. ,** 2011, . *The Royal Statuary of Early Dynastic Mesopotamia* (Mesopotamian Civilizations 14). Winona Lake: Eisenbrauns.
27. **Oates D.** 1968: « The excavation at tell al Rimah», 1967, *Iraq* 30, p. 115 - 138.
28. **Orthmann W.** 1975, *Der alte Orient*, Berlin.
29. **Parrot A.** 1935: « Les fouilles de Mari, premier campagne (hiver 19334-1934) », *Syria XVI*, p.117 – 140.
30. **Parrot A.** 1936 : « Les fouilles de Mari, deuxième campagne (hiver 1934-1935) », Syria XVII, p. 14-31.
31. **Parrot A.** 1953 : « Les fouilles de Mari, huitième campagne, (automne 1952) », *Syria XXX*, p.196-221.
32. **Parrot A.** 1954 : « Les fouilles de Mari, neuvième campagne, (automne 1953) », *Syria XXXI*, p.151-171.
33. **Parrot A.** 1958 : *Mission archéologiques de Mari*, volume II le palais, tome II Peintures murales, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth. Bibliothèque Archéologique et Historique, tome LXIX, Paris, Libraire orientaliste.
34. **Parrot A.** 1965 : «Les fouilles de Mari, quinzième campagne (printemps 1965) », Syria XLIII, p.197-227.
35. **Strommenger E.** 1964, *The art of Mesopotamia*, London.

المراجع الالكترونية

Beyer D. 2007 : « Les sceaux de Mari au IIIe millénaire, Observations sur la documentation ancienne et les données nouvelles des villes I et II», *Akh Purattim 1*, https://books.openedition.org/momeditions/3863

Joussaume R. *La présentation de la femme dans la préhistoire, des vénus aux Déesse-Mère*, CNRS, http://gvep.fr/documentation/diaporamas/Femme_Prehistoire.pdf



الشكل ١: نارام سين الأكادي يعتمر الخوذة ذات القرنين

Démare-Lafont S, 2011, fig.3.



الشكل ٢: رأس بوزور عشتار

Orthmann W., 1975, fig.١٥٩ .



الشكل ٣: مسلة الشريعة، حمورابي يعتمر قبعة دائرية

Démare-Lafont S, 2011, fig.7.



الشكل ٤: راس جوديا يظهر القبعة التي كان يعتمره

Frankfort H., 1996, fig.48.



الشكل ٥: تمثالان لرجلين عاريين، عصر جمدة نصر

مورتكات، ١٩٧٥، اللوحان ٦ – ٧.



الشكل ٦: رأس كاهنة من ماري، النصف الأول من الألف الثالث ق.م

بارو، ١٩٧٧، الشكل ١٥٣.



الشكل ٧: مسلة ماري
Margueron J.C. , 2004, fig.92



الشكل ٨: تمثال لرجل بعينين واسعتين، تل أسمر

Frankfort H., 1939, pl.1.



الشكل٩: تمثل لامرأة بعينين واسعتين، تل أسمر

Frankfort H., 193a, pl.2 -a.



الشكل ١٠: تمثال إيكو-شاماغان ملك ماري
Margueron J.-C., 2004, pl.53

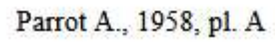


الشكل ١١: تمثال إشتوب إلوم

Parrot A. 1936, pl.VII



الشكل ١٢: لوحة التنصيب من ماري، الإلهة لاما تظهر في أكثر من موضع ترفع يديها طلباً للشفاعة لملك ماري من الإلهة عشتار


Parrot A., 1958, pl. A



الشكل ١٣: : متول متعبد بين يدي الإله

(Margueron J.-C., 2004, fig.412 - 6)



الشكل ١٤: طبعة ختم تمثل نينجيزيدا ولاما يشفعان لجوديا حاكم لاجاش

Frankfort H., 1965, fig.37.



الشكل ١٦: تمثال لمتعبدة من معبد سين في الخفاجي، عصر السلالات الباكرة الثالث

Frankfort H., 1930, pl.74-b



الشكل ١٥: تمثال لمتعبد من معبد سين في الخفاجي، عصر السلالات الباكرة الثاني

Frankfort H., 1939, pl.31-a



الشكل ١٧: تمثال إشغي-ماري

Couturaud B., 2013, fig.26-e



الشكل ١٨: تمثال لمتعبد في وضعية الوقوف يحمل غصناً

Parrot A. 1935, pl.XXII-2



الشكل ١٩: تمثال غير كامل لمتعبد في وضعية الجلوس يحمل غصناً
Parrot A. 1935, pl.XXII-3



الشكل ٢٠: تمثالان من معبد سين في الخفاجي، يمثلان امرأتين واقفتين تحملان غصناً
Frankfort H., 1939, pl.81-a, b



الشكل ٢١: نقش بارز على كسرة من حوض حجري، يؤرخ بعصر جوديا
مورتكات، ١٩٧٥، الشكل ١٨٨.



الشكل ٢٢: جوديا يحمل الإناء الفوار.
بارو، ١٩٧٧، الشكل ٢٦٤.



الشكل ٢٣: مسلة أدد نيراري الثالث
Orthmann W., 1975, pl.212.



الشكل ٢٤: مسلة نابونيد
Orthmann W., 1975, pl.251.



الشكل ٢٥: الربة عشتار تدوس بإحدى قدميها على ظهر أسد
Margueron J.C , 2004, fig. 504-2.



الشكل ٢٦: ليليث ربة الموت
Frankfort H., 1996, pl.56



الشكل ٢٧: كسرة من آنية طقوسية تصور رجلاً راكعاً
Parrot A. 1953,. fig.4



الشكل٢٨: متعبد راكع، عاري، يحمل على رأسه آنية (تل العرب)
مورتكات، ١٩٧٥، اللوح ٥٥



الشكل ٢٩: متعبد عاري، راكع، مكتشف في تل أسمر
Frankfort H., 1939, pl.27-a.



الشكل ٣٠: : متعبد راكع
Orthmann W., 1975, pl.XI



الشكل ٣١: مشهد منقوش على قاعدة حجرية، يجسد الملك الآشوري توكولتي نينورتا ساجداً في وضعيتي الوقوف والسجود
Frankfort H., 1996, pl.73-b.



الشكل ٣٣: قالب مستطيل يحمل نقشاً يمثل امرأة عارية
Parrot A., 1937, fig.13.



الشكل ٣٢: دمية طينية لامرأة عارية بلا رأس، وقدمين، وإحدى اليدين
Weygand I, 2007, fig. 6.